تراكيب الجملة الشعرية في شعر بلقاسم خمار

د – دقياني عبد المجيد

قسم الأدب العربي

كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية

جامعة محمد خيضر بسكرة

الملخص

تتناول هده الدراسة الجملة في اللغة العربية عامة والشعرية منها خاصة منتقلة من بين مستوياتها اللغوية النحوية والصرفية على اختلاف أساليبها كالضمائر والنداء والأمر والاستفهام، مضافاً إليها الجانب الجمالي – الفني بما أن الأمر يتعلق بدراسة تراكيب اللغة الشعرية عند بلقاسم خمار الذي اتخذت الدراسة معه أساليب شعرية متميزة عن طبيعة الدراسات اللغوية في فنون النثر بما تحمله من انزياحات وانحرافات تختص بها عن بقية الدراسات المعيارية التقعيدية، محولة منحاها إلى الوجهة الوصفية وما تمليه من صبغات جمالية من بوح الشاعر.

Résumé :

Dans cette étude nous essayons de mettre en lumière la phrase poétique à travers ses niveaux stylistique, a l'image des pronoms personnels et des modes déclaratives, impératives, exclamatives...etc dont l'étude est renforcée d'un aspect esthétique et artistique tant qu'il s'agit d'une étude synthétique de la langue poétique chez « Belkacem KHAMAR » avec le quelle l'étude a pris des formules esthétiques différentes des études normatives en revenant sur l'aspect descriptif de toute ses esthétiques débordées de l'âme créatrice de poète.

قبل الحديث عن الجملة الشعرية وتركيبها علينا أن نفرق بين اللغة الشعرية واللغة النثرية.

فالشعر يختلف عن النثر، ولكن هذا الاختلاف "ليس في الجوهر وإنما في الكم"[1] كما يرى "رولان بارت" أيضا أن النثر أكثر اختزالا لنقل الفكر.والكلمة في النثر ليست كثيفة بنفسها بل هي دلالة على الشيء. والمعجم اللفظي معجم استعمال وليس معجم ابتكار[2]. ووظيفة الكاتب –الناثر– ليس إيجاد كلمات جديدة أكثر كثافة، وإنما تنسيق مجموعة قواعد قديمة وتحقيق التناظر أوالإيجاز في علاقة ما بين الكلمات.

وعلى العموم، فإن النثر فن التعبير لا فن الإبداع، فالكلمات لا تعبر عن تجربة فريدة من نوعها وجمالها في صياغتها لا في قدرتها الذاتية. والعلاقات بين الكلمات في النثر هي التي تهدي الألفاظ نحومعنى معين باستمرار.

أما في الشعر فليست العلاقات إلا توسيعا للفظة. واللفظة الشعرية تتألف بحرية غير محدودة وتتهيأ لتتسع لنحوألف علاقة غير أكيدة وممكنة في آن[3].

إن الفارق بين لغة الشعر ولغة النثر فارق لغوي، والفارق طبعاً لا يكمن في اللغة الصوتية، "بل إن العلاقة مكونة من مادتين، أي من حقيقتين تدعيان الدال والمدلول"، كما يقول "سوسير"، وبناءً على ذلك فإن علاقة تجربة الشاعر بلغته أوثق وأهم من علاقة تجربة القاص أومؤلف المسرحية ولأن الشعر بنية لغوية، فإنه يتطلب من الشاعر قدرة فنية ممكنة من تحطيم اللغة القياسية بإيجاد علاقات جديدة بين الكلمات عن طريق الانحراف بها انحرافا متعمدا، ولا يستطيع أي شاعر أن يقوم بهذه المهمة سوى الشاعر الموهوب[4].

والمتمعن في شعر " بلقاسم خمار" يجده قائما في جوهره على الصراع بين وضعين متناقضين في الحياة؛ وضع يمثله الواقع الحاضر بكل جوانبه السياسية والاجتماعية والثقافية والروحية، ونموذج قائم في الذهن. ولما كانت هذه الثنائية قائمة في شعره؛ فإن اللغة المستخدمة في اللغة الشعرية عند شاعرنا تتوزع على طرفي هذه الثنائية، وبالتالي يمكن إرجاع اللغة في هذه التجربة إلى أقنومين أساسيين هما: الثورة، النصر.

فأما الثورة فيقابلها نموذج الواقع الحاضر، بينما يقابل النصر نموذج العالم المتخيل المنتظر.

إن الثورة تكاد تكون المصدر الذي يستقي منه النص الشعري عند بلقاسم خمار لغته، حين يكون الأمر متعلقا بالثورة، فمعظم قصائده التي قالها في مرحلة الثورة التحريرية

تتغنى بأمجادها، فنجد ديوان "ظلال وأصداء" أكثر احتواء لقصائد هذه الفترة. يقول في قصيدة "منطق الرشاش". **(من الرمل)**

لا تفكر... لا تفكر
يا لهيب الحرب زمجر... ثم دمر
في الدرى السمراء من أرض الجزائر.. لا تفكر..
مزق الأحياء.. أشلاء.. وبعثر(5).

إن العامل المشترك بين ألفاظ النص السابق هومنطق الرشاش. فالألفاظ التالية: (لهيب الحرب، زمجر، دمر، مزق، بعثر) كلها ترتبط بالرشاش، وتستمد منه بعض صفاته، أوتستوحي منه بعض أجوائه، فنلاحظ منطق القوة والتدمير ووضوح الطريق.

وغني عن القول إن الناحية الفنية في هذه الفترة لم تكن هي الأمر الأهم بالنسبة للشعراء الجزائريين المبدعين، وكذا الأمر بالنسبة للمتلقي. ففي الديوان نفسه يقول في قصيدة "إلى الأمام": **(من الرمل)**

صيحة كالرعد دوت للأماني للرجال
من شعاب الأرض من فوق الروابي والجبال
من صميم الغيظ من قلب الدواهي والليالي
من جروح الثأر من أعماق مهتاج وقالي
من دماء المجد والإقدام من شوق المعالي
صيحة كالرعد كالزلزال صاحت بالنيام(6).

فنلاحظ اللغة القوية نفسها والمنطق الثوري هوالذي يفرض نفسه على القصيدة، كما نلاحظ تخلي الشاعر في مثل هذه الأشعار عن الوزن الخليلي وكأن عهد الكآبة والغربة قد ولى كما أن عهد الهدوء قد انتهى، وحل محله عهد الثورة والقوة، وشق الطريق نحوالحرية والاستقلال وما نجده في مثل هذه القصائد التمهل في رسم الصورة الشعرية أوالاهتمام بموسيقاها وإعطاء الأولوية للمنطق والعقل بدل العواطف والشعور، وفد تشكلت هده الصورة في نمط تركيبي تتوزعه عدة عناصر صاغها الشاعر في شكل ضمائر وصيغ إنشائية.

1- الضمائر:

يتراوح الخطاب الشعري عند "بلقاسم خمار" بين المتكلم والمخاطب والغائب، إلا أن معظم قصائده تنحصر بين الضميرين المتكلم والمخاطب، وهذه طبيعة المتكلم لأنه يوجه

خطابه إلى مخاطب سواء وجد أولم يوجد، والمبدع أثناء الكتابة لا يشترط وجود مخاطب بالضرورة، وإنما النص ينشئه الأديب على أساس أنه موجه إما للقراءة، وإما للتلقي عن طريق السمع مباشرة أوعن طريق الوسائل السمعية البصرية.

والمتفحص لدواوين "بلقاسم خمار" يلاحظ غلبة ضمير المتكلم "أنا" باعتبار أن الشاعر يورد بكثرة همومه وأحزانه وانشغاله بمشاكل شعبه وأمته والإنسانية بأكملها. وهذه الظاهرة يبررها في ما يبدوأمران:

الأول: الوعي بالذات المستقلة عن الواقع الخارجي.

الثاني: الشعور بالغربة.

ففي الحالة الأولى تكون الذات قائمة في مواجهة العالم، حيث تكون وحدها عالما آخر قائما بذاته مستقلا عن الواقع، وفي هذه الحالة يكون عالم القصيدة قائما في الذات لا في الواقع لأن الذات تمسك بالتجربة الشعرية وتحولها إلى الداخل وهذه الفكرة تستمد بعض عناصرها من الفكرة الرومانسية التي تنطلق أساسا من الذات وتنظر إلى العالم من خلال عدسة الأنا، لكنها ليست رومانسية إذ تتدخل في تشكيلها عناصر عقلية، واقعية أووجودية.

أما في الحالة الثانية فإن الغربة تفرض بطبيعتها صيغة المفرد المتكلم وهذه الغربة ليست رومانسية صرفة لأنها تجمع عناصر رومانسية وواقعية تمنعها من السطحية والعمومية، ففي قصيدة "حالة للصراخ" يقول:

(من **المتقارب**)

ولما تضاءلت فوق الطريق
وغادرني الحلم دون انطلاق
ولامست حد الجنون...!
توهمت في البحر، منفرجا للتنفس
منعرجا للظنون..؟
أرى فيه، متسعا لهمومي..
ومأوى غروب، من الاختناق..
ولكنه البحر..!
لما تمايهت فيه
استحال إلى شرنقة

تضيق.. تضيق..!
وأفرزني دمعة محرقة..
على ملتقى صخرتين..
بقايا غريق..! [7].

إن عالم القصيدة يبدوعالما آخر، عالما يبدوفي صورة مرعبة لا شيء فيها يوحي بالحياة أوبوجود السعادة، كل العناصر التي تكون هذه الصورة تحمل حالة الغربة والعزلة، وتضاعف حدة إحساسنا بها، فالأفعال الدالة على صيغة المفرد المتكلم "تضاءلت، غادرني، توهمت، تمايهت" كلها مرتبطة بحالة العزلة فالفعل (تمايهت) يوحي بنفسه بالوحدة، لأن البحر عالم خال لا يسكنه أحد من البشر، والفعل (غادر) يعبر بنفسه عن الوحدة، لأن المغادرة تتنافى والبقاء مع الآخرين.

إن الشاعر الذي يحس بغربته عن العالم ووحدته وانعزاله عن الآخرين تتحول القصيدة عنده إلى الذات، أي إلى الأنا في شكل حوار داخلي أومناجاة وهذه الحالة تعطي لضمير المتكلم فرصة الحضور المسيطر على القصيدة.

وإذا كان ضمير المتكلم غالبا ما يرتبط بصيغة المفرد؛ فإن ضمير المخاطب عند "بلقاسم خمار" غالبا ما يرتبط بالمؤنث، ويتضح الخطاب المؤنث خاصة في العبارة المتكررة "حبيبتي إليك"، والأمثلة عن هذا الأسلوب ملفتة جدا نكتفي بالإشارة إلى بعضها:

حبيبتي إليك	**(من الرجز)**
أبعثها حقيقة..	(ربيعي الجريح، ص 21).
إليك يا صغيرتي	**(من الرجز)**
وسوف لن أراك	(ربيعي الجريح، ص 22).
حبيبتي.. أهواك	(ربيعي الجريح، ص 23).
إليك يا حبيبتي نجلاء	**(الرجز)**
إليك يا ملهمة الغناء	
إليك يا صديقتي نجلاء	(ربيعي الجريح، ص 67).
حبيبتي يا بلادي	(ظلال وأصداء، ص 66).

تلك كانت مجرد نماذج عن هذه الظاهرة، لها نظائر أخرى في مواطن عدة من شعر " بلقاسم خمار".

إن غلبة المؤنث في أسلوب الخطاب عند الشاعر تفسرها رغبته في الدخول إلى عالم الحب باعتباره خلاصا من الغربة، والمخاطب المؤنث –هنا– رمز لهذا العالم, ونادرا ما نجد الخطاب موجها إلى المذكر، ذلك لأنه لا يمثل رمز العالم المطلوب.

والمخاطب المؤنث في النص الشعري عند " بلقاسم خمار" لا يرتبط بالتجارب العاطفية فقط؛ بل يتجاوزها لتشمل التجربة الشعرية كلها، بمجموع مكوناتها، ففي هذه الشمولية ما يعطي لهذه الظاهرة الفنية دلالة أعمق، ويجعل للبحث عن هذه الدلالة معنى وهدفا، ففي التجربة العاطفية يكون من السذاجة التساؤل عن العلاقة بين التجربة وبين ضمير المؤنث، لكن الأمر يختلف لما يكون التساؤل عن العلاقة بين هذه الظاهرة وبين المحتوى الذي يعبر عنه الخطاب الشعري في غير قصائد الحب.

إن مخاطبة الأنثى عبر ضمير الخطاب المؤنث ليس بحثا عن المرأة ولا عن الحب؛ ولكنه بحث عن عالم السعادة الذي يعد المرأة أوالحب مجرد معادل له أورمز يشير إليه، وهذا ما يبحث عنه الشاعر. ففي القصائد ذات الضمير الخاص بالمتكلم يورد الشاعر همومه وأحزانه المرتبطة بمشاكل شعبه وأمته في التحرر والاستقلال, أما حين يستخدم ضمير المخاطب فإنه يوظف في قصائده صيغا إنشائية متنوعة، نستطيع إجمالها في ما يلي:

2- الصيغ الإنشائية :

وتتمثل في: النداء الذي يعقبه الوصف والأمر والاستفهام.

أ. **النداء:** للنداء أحكام نحوية معروفة في الفكر النحوي تتعلق ببنية تركيب النداء من حيث عناصره والعلائق البنوية بينها ومن حيث الأحكام الإعرابية والعوامل المتحكمة في ذلك ذكرا أوحذفا. والشاعر المتمكن هوالذي يملك قدرة البناء والتجاوز، ونعني بذلك تمكنه من استحضار القوانين النحوية، وتجاوزها في الآن نفسه، إلى عوالم من الخيال والإبداع تعطي للنداء دلالات جديدة تتجاوز قصرية الأحكام وجبرية القاعدة في الالتزام. وهذا ما نلحظه عند "بلقاسم خمار" الذي شاع استعمال أسلوب النداء في شعره –إلى حد هائل عند القراءة الأولى– وجاء عنده على صورتين بارزتين، هما: النداء باستخدام الأداة، والنداء دون الأداة.

هذا النداء يعقبه وصف للمنادى ثم أمر أونهي. أوتقديم محتوى القصيدة على الشكل الآتي:

- نداء محبوبة + وصفها بالحسن والجمال + تقديم التحية لها.
- نداء الشعب + بيان قوته وماضيه المجيد + حثه على نيل الحرية.

تشكل الأداة (يا) حضورا كثيفا في شعره المدروس، وارتبطت بمنادى متعدد الصيغة والدلالة، من اسم علم إلى اسم جامد واسم عاقل، إلى غير ذلك وحسب مقتضيات الدلالة والمعنى المقصود، وفي السياق نفسه يكثر النداء دون الأداة في تزاوج مع الأول، لتتشكل ثنائية تعبيرية وظاهرة أسلوبية تتناغم مع المعاني التي توخاها الشاعر.

واستعمال النداء بذكر الأداة تارة وبحذفها أخرى هوانعكاس لبينة نفسية وحضور فكري بين الثبات والتمرد، الحركة والسكون، الاتزان والانفعال، التروي والاندفاع، الهدوء والغضب، المناجاة والصراخ، اليأس والأمل، الهزيمة والنصر الموت والحياة... الخ.

فكل ثنائية من هذه الثنائيات يملي حدها الأول الواقع، ويملي حدها الثاني ذات الشاعر التي تأبى هذا الواقع، ولما كانت هذه الثنائيات راسخة في النصوص فهي تشير إلى شرخ عميق في نفسية الشاعر التي تعيش صراع الواقع، ومثل هذا الصراع يتحرك في إطار الفاجع.

يقول الشاعر في قصيدة "شقراء": (من الرجز)

شقراء... يا فاتنة الشعاع والضياء.
يا بسمة الشروق.. يا واهبة الأغراء
إليك يا ساحرتي.. يا منبع الصفاء
إلى عيونك التي تلون السماء
وترسل الأحلام.. والأشعار.. والغناء
تحية مسحورة.. كدفقة انتشاء[8].

استهل الشاعر القصيدة بمنادى دون أداة النداء استحضارا لتنهدات نفسية عميقة وكأنه رجع لسنين ماضية تمر عبر آهات الزمن قبل أن تكتمل صرخة مدوية؛ إنها سبيل الشعور حين يبدأ بهدوء خافت ثم يعلن للوجود شكواه. ويتجلى الأمر واضحا في قصيدة "ملكة الجمال.. فلسطينية"؛ حيث تنساب الكلمات هادئة في ناداتها، إنها اللحظة الأولى لفك حصار النفس، والخطوة الأولى في طريق الانعتاق، مع حركة الإنسان، وحركة الثورة أيضا

في مهدها ثم بعد ذلك تتفجر المشاعر لتدوي كلمات، فيستعمل الشاعر الأداة "يا"، يقول: (من الرجز)

سهام
سهام يا سهام..
يا هبة الخيام
لا عرش إلا عرشك المصان
لا تاج إلا تاجك الحبيب
يا دفقة الضياء
يا وهبة الجلال..
دوسي على الحرمان
مري بكفيك على الأحزان
تمردي.. تمردي
وحطمي متاحف الأصنام
إذا أتى العملاق في موكبه
لا بد أن تختفي الأقزام(9).

والنداء باستخدام الأداة (يا) الذي يعقبه استعمال أفعال أمر، دليل على الصرخة المدوية وعلى الصفة الأمرية لوجوب الحركة والتحرر.

إن الشاعر لا يكتفي بالمناجاة، بل يجعلها مقدمة لنداءات صارخة وقوية. إنها رجع النفس في لحظات التأني والتمرد، في لحظات السكون والثورة.

إن عدم استخدام الشاعر لأداة النداء هو شعور لقرب المنادى منه، فهو جزء منه، هو رغبة الشاعر في تمثله ذلك المنادى، فكيف ينادي المرء نفسه؟. وهذه رؤية أخرى في شعره متمثلة في حضور الشاعر كذات مبدعة وذات موضوعية.

وافتتاح الشاعر لقصائده بالنداء هدفه لفت انتباه المخاطب، لأن هذا النوع من القصائد خطابية تدور حول باعث (الشاعر)، ومتلق (منادى) وموضوع. ويتخلل النداء بعض الجمل الوصفية، وبعد النداء يستخدم الشاعر عبارة (إليك) أو(إليك). وتارة يبدأ بهذه العبارة ثم يستخدم صيغة النداء المعتادة.

إن أسلوب النداء مرتبط بالحالات النفسية، خاصة تلك الحالات التي يحس فيها الشاعر بالقلق والتأزم والشعور بالغربة والوحدة، ففي هذه الحالات تكون اللغة العادية عاجزة على استيعاب كل ما ينبعث من أعماق الذات، ومن ثمة يكون الشاعر مضطرا إلى الالتجاء للغة (الصوت) الذي يعتبر منفذا أوسع يستطيع استيعاب هذه الأحاسيس والمشاعر، فالصوت الطويل الذي يتم أثناء عملية النداء يساعد تلك الرواسب المختبئة في الأعماق على التدفق نحوالخارج.

ب. الأمر:

الأمر من الأساليب الإنشائية الطلبية، يتم بصيغ هي: فعل الأمر، المضارع المسبوق بلام الأمر، المصدر النائب عن فعل الأمر، اسم فعل الأمر. ونظر النحاة إلى الأمر على أساس القيم الإعرابية ودورها في التركيب، في حين ذهب البلاغيون إلى تعداد مختلف الدلالات التي يشملها في ضوء السياقات التي يتعاقب فيها. والأصل فيه، طلب فعل الشيء على وجه الاستعلاء والالتزام , ويكون بذلك أمرا حقيقيا، ويفيد أغراضا عديدة بفضل قرائن مقامية ومقالية. كالالتماس والرجاء والدعوة والتمني...

والصفة الغالبة في الديوان هي الأمر بصيغته الأصلية، وهي فعل الأمر ثم تليها صيغة المضارع المسبوق بلام الأمر. يقول الشاعر: (من الرجز)

دوسي على الحرمان
مري بكفيك على الأحزان
تمردي.. تمري
وحطمي متاحف الأصنام[10].

ويفيد الأمر هنا دلالة مزدوجة جمعت بين التحريض والتمني وبين دعوة الشاعر إلى وجوب المقاومة، وتحدي الاستعمار وتحطيم كل القيود، وبين رغبته في تحقيق ذلك، فهي دعوة على أمل التحقيق، إنه العمل الذي تتوق النفس إليه.

ويحمل الأمر دلالات المرارة والأسى والشعور بخيبة الأمل والرجاء فيطلق آهات مدوية وصرخات أنين وألم يبحث عن لحظات هاربة من الزمان الماضي كان الرجاء وكانت الحرية في ظل القيود بعدما سلبت الحرية في زمن التحرر يقول الشاعر:

أعيدوني إلى المنفى أعيدوني إلى أسري[11]

إلا أن حالات اليأس لا تستمر لتتربع معاني التمرد والتحدي على الأمر في معظم الدواوين حاملا دلالات التحريض والتحفيز، وعدم التراجع حاملا معه أيضا رغبة الشاعر وأمله في رؤية العدو، وقد آل أمره إلى زوال. يقول:

يا لهيب الحرب زمجر.. ثم دمر

....

مزق الأحياء... والأشلاء... بعثر

حطم الطغيان... كسر...[12].

ج. الاستفهام:

استعمل الشاعر أساليب الاستفهام، وضمنها شعوره بثنائية اليأس والرجاء، الثورة والانتصار، منوعا بين أدواته وأسمائه. مستعملا إياه استعمالا حقيقيا حينا واستعمالا بلاغيا أحيانا أخرى. واستعمل من أسماء الاستفهام:

أي ماذا، أين، ما، وأكثرها استخداما (أي)، وجاءت مصاحبة لكل تساؤل حير الشاعر، إنه غموض يحتاج إلى جواب شاف، ولكنه ليس غموضا أبديا لمعرفة الشاعر ببعض خباياه ومصادره. هذا ما نلمسه في قوله[13]: (من **الخفيف**)

أي صوت هذا الذي يبعث الإحساسا	والرعب والحماس الشديدا؟
أهوصوت الرعود في ظلمة الليل	هوى يحمل الأسى والبرودا؟
أم عويل من السوافي اللواتي	تملأ الأرض والجبال جليدا؟
أم دوي من المدافع في الجدو	أذابت فوق الحديد حديدا؟
أي شيء هذا الذي ملأ القلب	بكاء وحسرة ووعيدا؟
ذاك صوت الشباب من أعمق الأعماق	ثار موحدا مشدودا

ومن معاني الاستفهام عنده استحضار الماضي المجيد، فاستخدم لذلك (أنين) ليس استفسارا، إنما صرخة أصدرها الألم بين ماض زاهر وحاضر أسير وذلك في قوله[14]: (من **الرمل**)

يا فلسطين أفيقي واذكري	في صلاح الدين شهم منتصر
أين من ناداه عيسى ناصرا	أين من ألقى حواليك النذر..؟
أين شعب قام يحميك وقد	بذل الروح، وما هاب الخطر؟
أين ليث الدين (شيراكوة) من	قاوم الطاغي، وما يوما عثر؟

وبين قوة مأمولة قادرة وضعف بين، يقول: **(من الرمل)**

أين ربي..؟
أين أنت الآن يا رب الأنام؟
يا شعاع التائه المسكين في ليل الزحام
يا جناح الطائر المكسور في درب السهام
يا إلاهي... يا سلام
أين أنت الآن منا.. [15]

ومن معاني الاستفهام التذكير بجرائم الاستعمار متجلية في مآسيه، وأذاه للشعب الجزائري، يقول[16]: (من **الكامل**)

مـا ذنـبهم حتـى يفـرق شـملهم حـب مـن النيـران كالحصـاد
ويقتلـون كبيـرهم وصـغيرهم بوسـائل التمثيـل والفحشـاء
صلبا ورميا بالمدافع جهرة والناس تزحف في صميم الداء

ومن معانيه أيضا الإنكار وعدم الرضا بواقعه المعيش؛ النفسي والاجتماعي يقول: **(من المتقارب)**

أألحيا ضعيفا ونفسي دجى وأحيا ذليلا وقلبي كقبري[17]

كما أن من معانيه الاستبعاد وعدم القدرة على الإفصاح في الموقف.يقول: **(الخفيف)**

أي ذكرى تميد بي والخضيلة زهرات ينثرن عبقا– جميله–
يا (جميلة) وأنت حقا جميلة ونضال وعزة وبطوله
سجد المجد للرجال ولكن سجدت عند راحتيك الرجوله[18]

والاستفهام من الأساليب الإنشائية التي لها أثر في تفعيل عناصر الحدث الشعري، فهوبمعانيه المختلفة قدح لشرارة عواطف وأحاسيس ومشاعر تقف النغمة الخطابية أمامها عاجزة فالشاعر ليس بصدد نقل صور وتجارب وأفكار ومشاعر، وإنما في موقف مشاركة وجدانية تأثرا وتأثيرا، وذلك ما يعطي خصوصية التلقي الشعري تفرده عن المستويات الإبداعية الأخرى.

الهوامش:

(1) رولان بارت: "الكتابة في درجة الصفر"، ترجمة: نعيم الحمصي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق. ط1، 1970. ص 48.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص 50- 51.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص 53.

(3) نازك الملائكة:"سيكولوجية الشعر ومقالات أخرى". ص 25.

(4)بلقاسم خمار : "ظلال وأصداء". ص 63.

(5) المصدر السابق. ص31.

(6)بلقاسم خمار: "حالات للتأمل وأخرى للصراخ". ص 18.

(7)بلقاسم خمار: "ربيعي الجريح"، ص 41.

(8)بلقاسم خمار:"الحرف الضوء". ص 80.

(9) المصدر السابق. ص 81.

(10) المصدر نفسه.ص 99.

(11)بلقاسم خمار: "ظلال وأصداء". ص 63.

(12)بلقاسم خمار: "إرهاصات سرابية من زمن الاحتراق". ص31.

(13) المصدر السابق. ص 43.

(14) المصدر نفسه. ص 93.

(15) المصدر نفسه. ص 41.

(16) المصدر السابق. ص 56.

(17) المصدر نفسه. ص 105.

(18) المصدر نفسه ص 106.